第 59 卷 第 3 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol.59, No.3
2022 年 5 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　May 2022

美 学 研 究

“发明的传统”与新古典主义
——以雅克·路易·大卫为例

周　宪
(南京大学 艺术学院, 南京 210093)

摘　要: 雅克·路易·大卫是法国新古典主义最重要的艺术家,他在艺术史的文脉中再次“发明”古典主义传统,以其独特的方式回应着法国大革命前后的当下现实。他敏锐地感悟到大革命前夕法国社会需要爱国主义和英雄主义,并以看似古典实则现代的艺术感召力呼唤民众,进而使其艺术充满强有力的伦理力量并富有情绪感染力的图像叙事力。大卫用新古典主义终结了洛可可,又开启了后来的浪漫主义,被后人誉为“现代绘画之父”。大卫艺术的个案考察,有助于揭示艺术与政治、历史和美学的复杂关系。

关键词: 大卫;新古典主义;发明的传统;视觉叙事;审美趣味

中图分类号:J 2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2022)03-0033-12

历史发展从来不是单一线性的,而是在传统与当代的回环往复中演进。艺术史更是如此,“古今之争”的戏剧不断地在上演,尤其是面临着社会和文化重大转变的时期。然而有趣的是,每一代人重提古典都有不同的历史意涵和美学功能。史学家霍布斯鲍姆以“发明的传统”概念,来揭示了这一复杂历史现象的原因。他认为每一代人总是根据当下的现实,采取参照过去来回应当下形势,或近乎强迫地重建自己的过去。“现代世界持续不断的变化、革新与将现代社会中的某些部分建构成为不变的、恒定的这一企图形成了对比,正是这种对比使得研究过去两个世纪的历史学家们对‘传统的发明’如此着迷。”① 以此来看,文艺复兴对古代文化的复兴即如是,17 世纪的古典主义是又一波,而 18 世纪的新古典主义亦复如此。说到新古典主义,就不得不说法国艺术家大卫(Jacques Louis David, 1748-1825),他不但雄心勃勃地参与了法国大革命,而且开新古典主义风气之先,终结了浮华感性的洛可可艺术风潮。大卫的新古典主义风格的艺术作品,既赓续了欧洲艺术古典艺术的伟大传统,又开启了浪漫主义的深刻变革,还能有效地服务于法国大革命的激进政治,新古典主义艺术传统的“发明”充满了神奇的魅力。

一、发掘古典的伦理力量

大卫 1748 年出生于巴黎一个富有的家庭,他在当时位置显赫的艺术家维恩的指导下走上新古典主义的艺术道路。按照当时法国的艺术体制,皇家美术学院每年有一次罗马大奖的评审,获奖者可获得了官方资助赴罗马研习艺术数年。大卫三次参与大奖竞争皆以失败告终,陷入了巨大的挫折和沮丧之中。这一方面导致了他对皇家美术学院体制的嫉恨,另一方面还使他萌生过自杀的念头,绝食数日以示抗议。但功夫不负有心人,他第四次竞逐罗马大奖获得成功,因此而获得了去罗马研习艺术的机会。碰巧的是,他的老师维恩同时被任命为罗马的法兰西学院院长,于是师徒二人同行前往罗马,那是 1774 年。

据说大卫在去罗马之前,曾一度认为古典风格缺乏动感,因而不会引发其兴趣。可是到了罗马这座“永恒之城”,浸润在深厚而丰富的古典艺术氛围中,参观庞贝古城,细心琢磨了无数老大师的经典作

收稿日期:2022-01-10

作者简介:周宪,男,江苏南京人,北京大学美学与美育中心兼职研究员、南京大学艺术学院教授。

① 霍布斯鲍姆、兰格:《传统的发明》,顾杭、庞冠群译,南京:译林出版社 2004 年版,第 2 页。

品,加之维恩、门格斯等古典主义者的影响,遂改变了他对古典传统的误解,一头扎入古典的伟大传统之中。当他 1780 年返回巴黎时,画风发生了明显的改变,1784 年他受委托完成了标志性的杰作《荷拉斯兄弟的宣誓》。他创作这幅画时,又从巴黎重返罗马,因为他虔信这样题材的历史画只有在罗马的古典氛围中才能画出来。这幅作品堪称西方艺术史上的经典杰作,它终结了洛可可风格在法国乃至欧洲的流行,开启了新古典主义时代。

此画的题材来源于李维的《罗马史》第一卷,故事说的是罗马城与阿尔巴城的争斗。两个城市决定各派三人来决一胜负,获胜者将取得统治另一城邦的合法性。罗马城选派了荷拉斯三兄弟,阿尔巴城则派出了库里亚斯三兄弟。在这场城邦较量中,开始是荷拉斯两兄弟被杀,幸存的最后一位荷拉斯有勇有谋,逐一杀死了库里亚斯三兄弟,最终取得了胜利。这幅画没有再现他们杀戮的血腥场面,而是选择了出征前三兄弟向父亲宣誓的瞬间。但这个故事的悲剧性在于,画面右侧两位陷入绝望之中的女性,一位是最右角荷拉斯兄弟的妹妹卡米拉,此时她已和敌方库里亚斯兄弟中一位订了婚;卡米拉前面的则是荷拉斯兄弟中一人的妻子,碰巧她又是库里亚斯的亲姊妹,两人均与双方处在复杂的亲情加仇敌的关系中。所以,卡米拉在自己心上人被胞兄杀死后悲痛欲绝,在他凯旋返回营寨时撕扯自己并发出悲天悯人的哀嚎,后被其兄弟残忍地当场杀死。后来,人民会议根据法律判处杀死妹妹的最后一位荷拉斯战士绞刑。这是一个复杂的英雄主义、爱国主题、责任担当与亲情相互纠缠的悲剧题材。

这幅画的场景设置在一个古典建筑的拱门前,分为两组形象。左边是正在宣誓的男人们,三兄弟身着戎装头盔,用坚定的目光眼睛紧盯着父亲,并将一只手伸向父亲表示请战,而父亲此刻手持三把剑正准备派发给他们。这个宣誓场面极具象征意义,四个男子汉坚定有力且有很强仪式感的动作,彰显出强烈的爱国主题和英雄主义气概,代表了自希腊罗马以来古典文明传统中某种深邃的道德力量。四个男子汉的组合群像还有另一层含义,那就是西方艺术史中反复出现的阳刚之气。诚然,这里的阳刚之气是以战争或角斗的残酷性来反映的,但正是这种残酷性方显出英雄主义的某种道德高度,体现出为信念和为国家献身的道德勇气。有研究指出,大卫的这幅颇有震撼力的画作,表面上看是对罗马古典文明中的某种美德和爱国主义的礼赞,实际上却隐含了另一种可能性,那就是法国大革命的前夕,当时的法国社会迫切需要一种英雄主义作为大革命的社会氛围或心理动因,而大卫的这幅画恰好契合了这一需要。① 一般来说,艺术家常常最先敏锐感悟到时代的脉搏和潮流的变迁,并以形象的方式体现出来。大卫有别于很多艺术家,他的政治敏感性非常强,所以这种具有深刻预见性的艺术创作完全是可能的。

这幅作品的构图分为两个部分,与左侧四个男子汉形成呼应关系的是三个女性与两个孩子。与男子汉们坚定的爱国主义和英雄主义形成鲜明对照的,乃是女性和孩子的柔弱,她们属于另一类形象。作为荷拉斯兄弟的亲人,目睹着他们即将出征,战死沙场的结局是可以想见的,所以她们在这样的宣誓场景中有着难以承受的忧虑和悲痛。尤其是荷拉斯的妹妹卡米拉坐在最右侧,她低头哀叹命运的捉弄,她所面临的是一个极为悲惨的两难,自己的亲兄弟与自己未来夫婿一战,无论谁死她都无法接受。同胞手足之情与夫妻亲情在这一画面中尖锐冲突,将卡米拉推向备受煎熬的两难困境。在亲情之外,她还面临着爱国与卖国的困境,正像李维在《罗马史》中所讲述的那样,当最后一个兄弟作为胜利者凯旋时,卡米拉眼见自己已经订婚的夫婿被兄弟杀死,所以极度悲愤中怨恨自己兄弟的残忍,最终却被亲兄弟作为卖国者而杀害。这一系列复杂的内心矛盾与动人心魄的伦理冲突都在这幅作品中鲜明地呈现出来。毫无疑问,这是一幅蕴含了深刻伦理意义的经典画作,为国捐躯和亲情难舍的悲剧性冲突构成了这幅作品的复杂情感基调。

这幅画作为新古典主义的标杆性作品,在 1785 年的沙龙上一经展出便引起了强烈的社会反响,引来一片好评。尽管同时展出的还有他的老师维恩等著名艺术家的作品,但大卫的《荷拉斯兄弟的宣誓》

① Walter Friedlaender, *David to Delacroix*, Cambridge: Harvard University Press, 1952, p.14.

一枝独秀,压倒了所有其他展品而成为艺术家、批评家和公众关注的对象。正像艺术史家弗里德兰德对这幅作品首站大获成功所做的分析一样:

> 艺术家、艺术批评家和公众都被大卫的画作所迷住了,因为其中爱国情怀的升华第一次达到了古典主义理论所要求的形式集中性。没人像大卫这样有勇气如此强烈而简单地画出轴线,将剑柄异常醒目地置于中轴线上,由此形成一个注意力中心,用形式的和艺术的手段相当清晰地完善了人物动作。严肃而审慎的色彩处理被认为富有斯巴达精神和阳刚之气。一切都精确无误;地点统一、时间统一、处理方式统一——所有这些都可以看到。这就是新古典主义或新普桑主义的风格范式,以紧凑而简洁的方式改进其形象建构。过去30年里复兴和改造高尚趣味的一切努力在此得以最终体现。但更重要的是,这些技术手段使此画作的观念对人们眼睛产生了直接的影响。在其宣誓中,荷拉斯父子表现出超越一切个人事务的爱国主义。他们甚至对自己女人为兄弟和夫婿命运哭泣的悲悯都不为所动。由此他们创造出一种极度阳刚之气的形象,并升起一种道德之光——曾经鼓舞并仍在鼓舞人们——反对任何阴柔的、软弱的和个人的东西。这是一种与公民最高美德融为一体的斯巴达式和罗马式的英雄主义。在大革命爆发前四年那个极度骚动不安的时刻,它创造了一个高度政治化的象征。①

当我们细品这幅经典作品时,也许会揣摩大卫的心思。他在这个难以释然的伦理冲突中究竟有何主张或意图。他是站在两组人不同的伦理取向的哪一边呢?前引弗里德兰德的说法是大卫刻意彰显荷拉斯兄弟的爱国主义和英雄主义,而对其妹妹卡米拉等女性的痛楚则持排斥态度。这里,我却想提出另一种可能的解释。虽然说在《罗马史》中,历史学家李维只是客观记录了这个历史事件,但是当大卫将其作为绘画的主题时,一定是对这个故事有自己深刻的洞见和认知的。我以为,大卫一方面赞美爱国主义和英雄主义,这是该画的基本主题;另一方面,他对卡米拉及其姊妹、孩子们强烈的悲哀并非无动于衷,而是被这样的矛盾心态深深地打动了。这种人性亲情的复杂性表现亦是该画的副主题,且不可或缺。可以设想一下,如果他一味地强调爱国主义和英雄主义,完全可以略去卡米拉姊妹及其孩子们,只表现荷拉斯兄弟向父亲宣誓的场面即可。然而,如此处理就大大地削弱了这幅画令人深邃的伦理冲突力量,因而沦为一般性的作品。如果我们结合他的另一幅作品《萨宾女人的干预》来解读,便可以清晰地看出艺术家所秉持的充满张力的复杂伦理立场。

《荷拉斯兄弟的宣誓》的另一个值得注意的地方是,大卫有意抛弃了布歇、弗拉戈纳等人的感性肤浅的洛可可风格,选择了一种深邃、理性和严肃的古典主义风格,以配合这一引人深思的道德主题。“在这幅作品中,造型语言第一次倾吐得如此质朴,充满了罗马式的庄严,并且才气洋溢地突出着战士的强有力和妇女的孱弱之间的对比。”②这幅作品的人物和普桑的人物颇为相似,具有很强的戏剧性和雕塑感,场景的设置就像是一个舞台,吸引了人们的视觉注意力。造型的坚实性和准确性反映出大卫扎实的写实功力,人物形象的雕塑感乃是他在罗马临摹诸多古典雕塑形体的体现。有艺术史家指责说,大卫虽然是一个造型的高手,但却是一个色彩的低能儿,他们认为大卫以造型的坚实性而牺牲了色彩的丰富性,因而使得新古典主义绘画走上了完全有别于洛可可风格的一条歧途。我以为这种说法值得商榷,大卫选择的造型为先的艺术表现方式,其实有着新古典主义艺术的内在逻辑。造型优先是服务于新古典主义的重大主题的严肃性的,试想一下,如果采用洛可可的轻盈炫目的华丽色彩方式,这幅画的深刻伦理主题的表现将会受到影响。所以,单纯而朴素的色彩处理方式,乃是大卫所开创的新古典主义风格的独特价值所在。这幅作品在1785年沙龙展出,迎来一片赞美,诸如“无可否认,[它]是此次沙龙最棒的画作”或“[这是]我见过的所有现代绘画中给我留下最强烈印象的一幅作品,是一幅没什么可归之于我们大师们熟悉的惯例和习惯风格的作品”③。

---

① Walter Friedlaender, *David to Delacroix*, Cambridge: Harvard University Press, 1952, pp.16-17.

② 文图里:《欧洲近代绘画大师》,钱景长等译,北京:中国友谊出版公司2001年版,第70页。

③ Quoted in Francis Haskell, *History and Its Images*, New Haven: Yale University Press, 1993, p.397.

回到《荷拉斯兄弟的宣誓》中的伦理冲突问题,可以进一步关联大卫的另一幅经典作品《萨宾女人的干预》来进一步讨论。这幅作品的创作前后经历了五年时间,1794 年大卫因为参加大革命而被囚禁在卢森堡宫,在其妻探望时他萌生了画这个主题的想法。作品在 1799 年完成,是大卫在法国大革命之后的重要作品。从两幅画的形象来说,都是男人与女人关于战争的两种不同反应,但是两者却有很大不同。前者是以爱国主义和英雄主义为主导,后者则是以和平为主题为重心;前者呼应了法国大革命的社会变革前夕的政治形势,后者则是对大革命暴力和血腥的某种反思。《萨宾女人的干预》展现的是一个著名的历史故事,罗马建城后面临着男多女少的社会问题,因此种族延续和人口壮大便出现了危机。罗马城创建者罗慕路斯便借罗马城的一个节庆活动,吸引临近的萨宾人前来参加。当罗慕路斯发出指令时,罗马人便将萨宾处女们劫走,以后便当作自己的妻子。因为这件事导致了萨宾国王塔提乌斯的震怒,在他带领下萨宾人发动了一场针对罗马的战争。画面左侧就是萨宾君王塔提乌斯,而右侧则是罗马国王罗慕路斯。但复杂的情况是,罗慕路斯的妻子荷西莉亚就是曾被劫掠的萨宾女人,同时她又是塔提乌斯的女儿。她勇敢地现身战场,站在画面的中央直接干预,以阻止双方相互杀戮。一边是其丈夫率领的罗马军团,另一边则是其父亲统帅的萨宾军队,她凭借一己之力进行干预,让杀戮终止,用和解取代战争。李维的《罗马史》记叙道:罗慕路斯之妻赫西莉亚在被劫掠的萨宾妇女的恳求下,极力劝阻罗慕路斯,恳求他“宽恕她们的父亲,并让他们享有公民的特权;这样他的权力就可以通过和解而得到加强”。最终,在她的强烈请求得到了罗慕路斯的应允,一场战争被平息了。①也许我们可以这样来理解大卫,经过法国大革命的腥风血雨,艺术家对和解或和平有了更深的体悟和更多的希冀。

《荷拉斯兄弟的宣誓》和《萨宾女人的干预》两幅画表现了同样的伦理冲突,但一些细微的变化值得思索。其中之一是女性已从配角上升为主角,她们不再是一种陪衬,而是用自己血肉之躯和强烈情感的直接干预来制止战争。赫西莉亚目光紧紧盯住丈夫罗慕路斯,一只手在制止丈夫投射标枪,另一只手则指着父亲塔提乌斯,示意他放下手中的剑。她的左侧身旁一青年女子摊开双手,保护着散落在地上的几个婴儿,身后的老妪及其他女性个个悲恸万分。她右侧的女子一手抱着孩子,一手挽住塔提乌斯的大腿,恳求他住手。这个场面虽没有直接角斗劈杀的血腥暴力,但却蕴含着一种更加撼人心魄的伦理力量。甚至可以说,画面上代表和解的女性阴柔品质,此时战胜了好斗的暴力的阳刚之气,使得场面从激烈的搏杀顿时按下了暂停键,处于片刻的静止和停顿状态。据说大卫在创作这幅作品时曾表示,这幅作品的创作是从“罗马风格”向“希腊风格”的转变。换言之,如果说《荷拉斯兄弟的宣示》代表了罗马风格的话,那么,这幅画则显然是开始转向希腊风格。所谓希腊风格,经典的说法来自影响新古典主义的德国艺术史家温克尔曼——“高贵的单纯和静穆的伟大”。他写道:“希腊杰作有一种普遍和主要的特点,这便是高贵的单纯和静穆的伟大。正如海水表面波涛汹涌,但深处总是静止一样,希腊艺术家所塑造的形象,在一切剧烈情感中都表现出一种伟大和平衡的心灵。”②画面充满敌对的双方一触即发的火药味儿,但却由于赫西莉亚一身素裙两手推开,隔绝了丈夫与父亲的争斗,因而使得搏杀的动态瞬间归于平静,就像温克尔曼描述的那样,从波涛汹涌的海面进入静止的深海。

大卫的这两幅经典作品关涉一个复杂的美学问题,那就是艺术与伦理的关系。从历史的角度看,尤其是在古典形态的艺术中,艺术往往服从于特定社会和文化的伦理目标。换言之,艺术与道德教化的关系,就是美与善的关系。大卫的新古典主义艺术观,以及当时法国学院派流行的历史画对体裁的要求,都鲜明地体现出对艺术的伦理主题的规范。无论是爱国主义或英雄主义,或反对战争希冀和平,或两者的对立冲突,都与社会的伦理问题密切相关。在中国古典美学中,孔子为代表的儒家美学始终强调美善统一,所谓“尽善尽美”,“文质彬彬,然后君子”。从西方美学来看,这种强调美与善统一的思想也是源

① Titus Livius, *History of Rome*, London: John Child & Son, www.gutenberg.org/files/19725/19725-h/19725-h.htm

② 温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译,桂林:广西师范大学出版社 2001 年版,第 17 页。

远流长。柏拉图在其《理想国》中系统论述了美与善的关系,他认为善就是无害,一切艺术都必须遵守这个规范,要有益于社会,提升人的心灵境界,而过渡沉溺于快感是有害的。虽然艺术是模仿,但模仿应聚焦于善而非恶。所以他明确指出,未能揭示真理而模仿人性中低劣的部分,这样的艺术家是不能进入理想国的。“如果教育的方式适合,它们就会拿美来浸润心灵,使它也就因而美化;如果没有这种适合的教育,心灵也就因而丑化。……一看到美的东西,他就会赞赏它们,很快乐地把它们吸收到心灵,作为滋养,因此自己性格也变成高尚优美。”①这样的古典美学观念在罗马诗人贺拉斯那里,直接表述为“寓教于乐”。他在其《诗艺》中写道:“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣,他写的东西应该给人以快感,同时对生活有帮助。”“寓教于乐,既劝谕读者,又使他喜爱,才能符合众望。”②中西美学中这种深厚的美善统一的观念,强有力地支配着中西古典艺术的风格形态。大卫在其历史画中植入丰富的伦理命题,这一方面有古典传统和学院体制对历史画的规范的影响,另一方面又与大卫积极投身法国大革命并力主艺术为改造社会服务的理念有密切关系。这里,我们又一次看到“发明的传统”,大卫的这两幅画都是根据当时法国社会变化着的形势,与传统确立新的关联,以服务于当下的需求。大卫坦陈道:

> 艺术从不应局限于通过忠实模仿来达致愉悦的单一目标。艺术家必须记住,与所有的天才作品一样,他在自己面前所设定的目标是要教导人们,唤起他们对善的热爱,鼓励他们过上倍感荣光的生活。艺术家不应该滥用媚悦人视觉的天赋才能,让恶之毒药和激情之火溜进他的心里:他自己宁愿熄灭这些东西,但却燃起慷慨和社会美德的热情。
>
> 当这个国家应再次把目光投向艺术,并把它作为强有力的工具,以实现对其幸福和新宪法至关重要的道德复兴时,此刻我们必须让艺术重新回想到它崇高的起点。效仿希腊人和罗马人的典范吧! 让这个国家为那些值得国家赞誉的伟人竖立雕像,以取代那些不真实的、有时微不足道的、往往不道德的纪念碑。我们已经并将看到那些更有价值的东西,将在我们眼前不断地展示我们民族的历史事件,以及那些值得我们奉为楷模的古代民族的事件。愿艺术总是向我们讲述对国家、人性和美的爱,愿这些冰冷的大理石在每个人心中温暖人们来自大自然的善之种子,愿我们的战士以雅典人为榜样,来到为国捐躯英雄们的墓前,在那里磨砺注定要为他们复仇的武器,母亲应带着她们的孩子,早日用伟大勇敢的情操来塑造他们的心灵,就像新汉尼拔人那样,一生下来就发誓始终仇视那些破坏这个世界的人……③

如果把大卫的新古典主义视作西方古典艺术的最后一波,那么,同时期兴起的浪漫主义则有力地终结了有上千年历史的古典传统,转而进入了现代盛期。现代主义艺术的崛起,美善统一的观念遭遇了空前的危机。从印象主义开始,越来越多的艺术家强调个人情感和独特风格,追求创新的实验性和观念的独一性,古典艺术传统的伦理考量不再是优先选项了。现代主义艺术解开了与艺术捆绑在一起的伦理束缚,唯美主义、表现主义、形式主义、抽象主义、达达主义、未来主义、超现实主义、新艺术等艺术潮流风起云涌,为艺术而艺术成为新的美学流行观念,艺术便进入了一个全新的发展阶段。但是,美与善的问题并未消失,而是采取新的更为复杂的形式出现。艺术家们根据急剧变动的社会和文化发展趋势,重新“发明传统”。他们一方面激进地颠覆和抛弃过时的不合用的传统,另一方面又以更加曲折和隐蔽的方式诉求传统,并从深厚的传统中汲取可为当下所用的有益资源。艺术的发展进入了一个全新的阶段。

二、历史画的视觉叙事

以上两幅作品是大卫最具代表性的历史画,其主题或题材均来自古罗马历史,它们既有复杂的伦理内涵,又有让人动情的传奇故事性。所谓“历史画”,是西方绘画的一种体裁或类型,自普桑以来,在法

---

① 柏拉图:《文艺对话集》,朱光潜译,北京:人民文学出版社 1963 年版,第 62—63 页。

② 亚里士多德、贺拉斯:《诗学/诗艺》,罗念生、杨周翰译,北京:人民文学出版社 1962 年版,第 155 页。

③ Jacques Louis David, “Preliminary Statement to the Official Catalogue of the Salon of 1793,” in *Art in Theory*: 1648-1815, eds by Charles Harrison et al., Oxford: Blackwell, 2000, pp.720-721.

国学院体制及其沙龙展中,历史画排在所有绘画体裁的最顶端,等而次之的是肖像画,再次之是风景画,然后是风俗画,最后是静物画。这个序列有两点值得注意:其一,凡与历史、神话、宗教人物相关的题材向来受到重视,而只关乎风景人像、水果、器物等的画种则处在历史画之下;其二,较之于肖像、风景和静物画,历史画往往蕴含了复杂的主题,含义深邃,因而历史画的层次最高,其画面结构和主题内涵也最为丰富多样,它的审美和伦理功能亦更为复杂。历史(histore)这个概念在法语中意涵复杂,除了通常的历史或历史研究基本意涵之外,还有经历、传记、故事、虚构的事等多重意思。历史画(peinture d'histore)有漫长久远的传统,逐渐演变成为一种以图述史的绘画类型。历史画讲故事的叙事功能是其所以超越其他绘画体裁独占鳌头的原因所在,历来被美学家、批评家、艺术界甚至官方文化所重视。

历史画作为最高等级的绘画体裁,与古典文学或古代历史的关系显而易见。历史画的题材不外乎神话、历史或宗教,这些题材的传统性和文学性便对画家提出了特别的要求,需要具备古典相关知识和修养;同时,这也在一定程度上限制了绘画,使其效仿各式各样的文学作品或文本。所以,古典主义艺术无论采取何种风格,都处在与文学剪不断理还乱的关系之中。画家不但要深谙古典文学,而且也要效法诗人作家来讲故事。绘画一直追随和模仿文学,进而将文学的时间性叙事有效地转换为绘画的画面空间并列性描绘。依照这个传统,绘画始终是低于文学的艺术门类,受制于文学并以文学的美学标准加以评判。其实不然,绘画自有其所长,从大卫的新古典主义历史画中,可以瞥见绘画艺术独特的叙事性。

大卫早期有一幅很经典的作品,题为《发现安条克病因的埃拉西斯特拉》,这幅作品是他第四次竞争罗马大奖并获成功的作品。这幅画以图像的方式来讲述了一个古老的相思病故事。故事说的是叙利亚国王塞琉古的儿子安条克不知何故病了,于是请希腊著名的医生艾特西斯特拉来治疗。真正的病因其实是安条克暗恋父王年轻貌美的妻子斯特拉托尼丝,安条克深知此恋情不可能,于是百般压抑自己的相思,甚至想离家出走,并以绝食来惩罚自己。敏于人世百态的医生埃特西斯特拉很快发现,安条克的身体无恙,而是深陷于移情别恋之中。但是他暗恋何人却始终是个谜,为查清真相埃特西斯特拉每天都和安条克待在一起,暗中观察什么人出现他会有异常反应。宫里的各式美女俊男来安条克房间,他均没有任何异常,惟当其继母斯特拉托尼丝或独自一人前来,或是陪同国王塞琉古前来,安条克便会反应异常。见到她安条克或是说话结巴,或是满脸通红,或是出汗心跳加快。埃拉西斯特拉明察秋毫,断定安条克是在暗恋继母斯特拉托尼丝。但如何让国王塞琉古知晓并理解儿子的病因呢? 有一天他斗胆觐见塞琉古,告诉他儿子正陷入某种麻烦的爱,这种爱既无法满足也无法疗救。塞琉古很好奇问这是为什么。埃拉西斯特拉半开玩笑地答道:"因为他爱上了我的妻子呀!"国王便回复说:"你知道儿子就是家里免遭风暴飘摇的铁锚呀! 你和他友谊笃深,就把你妻子许给他吧!"埃特西斯特拉乘机话锋一转说:"你是他父亲,如果你儿子爱上了你妻子,你会不会这样做呢?"塞琉古不假思索地答道:"我真希望天上或地上有人能把他充满激情的爱转移一下,只要能保住安条克,即使我的王国不复存在我也在所不辞!"说完,塞琉古感慨万千,泪流满面。埃特西斯特拉紧紧地握住塞琉古的手说,现在你不需要我这个医生了,你是父亲、丈夫、国王,也是你家里最好的医生! 之后故事是有情人终成眷属,国王召集全体人民,将其王国一分为二,宣布儿子安条克将成为其上亚细亚王国之君,斯特拉托尼丝也就成为安条克的王后。①

这幅画表现了一个戏剧性的"啊哈"时刻,正值故事到达真相大白的戏剧性顶点那个瞬间。画面设置在一个古典宫殿内,多里克柱子和拱门则营造出一个十足的古典氛围。光影的设计也别具匠心,光源是从左上方漫射下来,正好照亮了前景的三个人物。安条克疲弱地躺在床榻上,盖着华丽而充满褶皱的薄被,努力支起身体深情地望着对面的继母斯特拉托尼丝。而继母斯特拉托尼丝则害羞地低下了头,也许她已经发现安条克对自己的暗恋。左侧的埃拉西斯特拉一身红袍,坐在安条克身边,一只手指着斯特

① J. Henderson, ed., *Plutarch Lives IX*, Cambridge: Harvard University Press, 1920, pp.93-97.

拉托尼丝,径直道出了安条克病因所在。国王塞琉古则处在阴影中,一只手搭在妻子肩上,一只手向前摊开,好像在说个中原因竟是如此,儿你为何不早说呢? 斯特拉托尼丝旁边的侍女和背景中的人物,一个个都表现出得知真相后的惊愕与诧异。这个故事最精彩的地方就在于病因真相大白的那一刻,从叙事学角度说,就是经悬念和铺垫达致情节的高潮顶点。这幅画属“命题作文”,是皇家美术学院罗马大奖规定的主题,每个艺术家都要按照这个主题去创作,大卫此前三次申请均告失败,这幅画是他艺术生涯乃至人生的一个重要转折点。如果我们比较一下其他人的同一主题作品,便可以发现大卫的过人之处。美国画家韦斯特有同名画作,他所选择的场景几乎和大卫相同,安条克躺在塞琉古怀里,斯特拉托尼丝站在安条克正前方,埃拉西斯特拉正在给安条克测脉搏。从绘画的叙事性角度说,这个场景并不在高潮点上,所以画面的戏剧性和视觉意义的传达显然弱于大卫的作品。好像埃拉西斯特拉还在琢磨安条克得了什么病的查询过程中。而大卫的画直指病因大白于天下的那一故事高潮点,这就增加了画面的意义可传达性和可理解性,亦加强了场面的戏剧性紧张。这说明,历史画乃至绘画的叙事性是有其美学规律的。

在普鲁塔克的文字叙述中,他娓娓道来地叙说了埃拉西斯特拉发现安条克病因的过程,以及他如何与塞琉古国王沟通说明的对话,最后还有安条克如何美梦成真的圆满结局。故事的缘起、发展、高潮和结局,并不能一一在绘画中加以呈现。所以历史画以图像来叙述故事,就像莱辛所言,只能运用动作的某一顷刻,要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。① 较之于韦斯特的画,大卫作品显然是选择了“最富于孕育性的那一顷刻”,画面不但是故事真相大白的高潮顶点,而且展现了主要人物之间的对话性关系。仔细揣摩这幅画,我们似乎能听见埃拉西斯特拉正在说出病因真相,听见国王塞琉古既惊讶又悔恨知之晚矣的慨叹,听见安条克由于医生说出了自己暗恋病因而长叹了一口气,斯特拉托尼丝也由于这一顷刻的到来得以从困境中加以解脱。这种对话性的关系在韦斯特的画中却完全没有,人物之间的关系显得比较松散,所以有理由认为,大卫对历史故事的理解和艺术的表现技巧远在韦斯特之上,因而他在罗马大奖竞争中胜出乃是情理之中的事。

大卫另一幅著名的叙说历史故事的作品是《罗马军官带回布鲁图斯儿子的尸体》,这幅作品创作于法国大革命爆发的 1789 年。故事讲述的是罗马暴君塔昆的儿子强奸了出身高贵的卢克丽霞,于是,极度悲愤之中的卢克丽霞当着父亲和布鲁图斯的面自尽。卢克丽霞父亲和布鲁图斯发誓要为她复仇,率民众推翻了暴君塔昆及其野蛮的君主制,建立第一个罗马共和国,两人遂被选为联合执政官。然而不幸的是,布鲁图斯的两个儿子提图斯和提比略却又卷入了塔昆保皇派的阴谋,试图推翻共和政府恢复君主制。得知这一消息后,按照当时罗马人的传统习俗,背叛者必处以死刑,布鲁图斯不得不下令处死自己的两个儿子。行刑后军官们抬着身首分离的儿子提图斯和提比略的尸体回到布鲁图斯家中。这幅画法文的原名很长,就像是在讲故事一般,《在谴责两个儿子与塔昆派合谋并反对自由罗马之后,第一执政官布鲁图斯回到家中,罗马军官将两个儿子的尸体抬回家以便被安葬》。

这幅画与《荷拉斯兄弟的宣誓》有异曲同工之妙,画面左边是男性世界,右边为女性形象群组。布鲁图斯一个人坐在最左侧的前景阴影中,可以想见自己判处两个儿子死刑且尸体被抬回家里,他是百感交集,一方面为维护共和不问亲情,另一方面失子之痛在所难免。此刻他既不想看见儿子尸体,亦不想瞥见妻女悲恸难掩。于是一个人孤独地坐在门口的阴影中,两条腿纠缠在一起显得有点紧张,手上还拿着其子死刑的判决书。布鲁图斯两眼望着前方若有所失,身后罗马军官正抬着他儿子的尸体走进来,为避免过于残忍的画面出现,有意安排了一尊雕像挡住了身首离异的尸体。最让人动容的是右边三位女性群像,布鲁图斯的妻子一手托住几近昏厥的一个女儿,一手指着回到家里已死去的儿子念叨着。另一个女儿两手遮住自己的视线,不敢直视自己兄弟的尸首。画面最右侧一位仆人直接将自己的头埋在衣

① 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社 1979 年版,第 83 页。

物中,悲悯之极。这幅画没有选择宣判死刑或行刑的场面,也没有选择安葬的场面,而是选择尸体抬回家中的那一顷刻,是一个将诸多人物的情绪推至最高点的时刻。尽管布鲁图斯安静地坐在阴影中,但我们可以强烈地感受到他内心波澜汹涌。更不用说妻女和仆人陷入极度悲伤的情景,一静一动,传递出紧张的氛围和复杂的情感状态。

这幅画原本是路易十六的官方委托,但大卫选择了布鲁图斯的主题后却被官方所拒,因为沙龙展的时间恰好是巴士底狱被攻占不久,这幅画所讲述的故事在当时很有号召力和动员性。为了共和理想必须做出牺牲,大卫对罗马美德的礼赞实际上是对大革命结束君主制走向共和的某种暗示。后迫于各方压力王室勉强接受这幅画在沙龙展上展出,大卫的学生们在开展时到场保护这幅经典作品不被移走或破坏。显然,一个历史故事的画作此时已经演变为一个政治符号了,一场沙龙展也不再是文人雅士的聚会,而是对即将到来的大革命政治风云的呼唤。

回到绘画的视觉叙事问题上来,一幅画就像是一扇窗,画框就是窗框,我们在打开这扇窗时瞥见了一个从时间流程中截取的镜头,所以视觉叙事的奥秘都在开窗呈现的顷刻场景。这幅画的画面中央的桌子上醒目地摆放着一个由织物包裹的篮子,这是当时罗马人家中经常的家居摆设,它在画中则是讲述故事的一个象征符号。它是在提醒观者,故事就发生家这样的私密的家庭空间里。试想一下,如果在一个大庭广众之下的公共空间里,爱国主义美德与家庭亲情关系之间的紧张也许就会大为减弱。艺术史家帕诺夫斯基在说到荷兰画家凡·艾克时指出,画家的眼睛既用作显微镜,又用作望远镜,所以观者看画不得不在离画很远又很近的位置之间来回移动。①确乎如此,画家眼睛是显微镜和望远镜,从整体布局构图到细节刻画都必须精心考量;观者的眼睛亦复如此,既总体上把握画面的氛围、色调和构图,又凝视细节的刻画及其含义。桌上一只装摆家什或水果的司空见惯的小篮子,就像是显微镜一般,点出了原本平静安详的私人空间里,正在发生足以让人奔泪的事件——儿子们的尸体被抬回家来了!

布鲁图斯大义灭亲的故事在许多罗马文献(如李维的《罗马史》)中都有记载,但历史画如何来叙述这个故事却很有讲究。历史文献记载这个故事时确实提到布鲁图斯两个儿子被处决的事件和地点,但是并没有尸体被罗马军官们送回家中的记载。可以推测,这个场景是大卫的艺术想象力构想出来的。大卫关于这幅画创作过程中的一系列习作,曾有行刑场景的设计。他最终抛弃了公共空间的行刑而转为尸体回到家庭私人空间,这分明是大卫要加强画面爱国主义与家庭亲情之间的伦理冲突性。这也表明,大卫深谙画面如何说故事之道,因此他需要重构一个给人留下强烈视觉印象的新场景。光线的安排也是视觉叙事的一个关节点,因为它可以强调某些形象又弱化某些形象,如同小说讲故事时的叙事焦点或聚焦化。这幅画的两个位置有聚光灯效果,一个是照亮右侧陷入极度悲痛之中布鲁图斯妻女和埋头抽泣的仆人,另一个是刚刚抬进家门的布鲁图斯儿子的尸体,两者之间构成了某种对照关系。一反常规的是大卫对布鲁图斯形象的处理,他没有把这个最重要的角色置于画面中心,而是别具匠心地放在画面最左侧偏于一隅的阴影之中,这样的构图完全是大卫深思熟虑的结果。与妻女将悲催之情完全宣泄出来不同,布鲁图斯则出奇地平静,表情严肃,目光坚毅,但内心却涌动着复杂的情感波澜。这里大卫采用了一种反衬法的视觉修辞,使得处在阴影中看似平静的布鲁图斯,却有着“此时无声胜有声”视觉效果。其实,布鲁图斯失去两个儿子所产生的悲伤一点都不亚于他的妻女,他手里捏着的就是自己作为第一执政官下达的死刑判决书。可以想见,此刻儿子尸体抬回家来,他的内心要承受多么巨大的矛盾冲突!

最后,我们来分析一下历史画的视觉叙事的几个相关问题。其一,历史画是对历史故事的形象呈现,因此它通常要从人们比较熟悉的历史故事或神话宗教故事中寻找题材。大卫所绘制的历史画,要么是皇家美术学院罗马大奖规定的题目,要么是大卫自己发掘的题材,但新古典主义无一例外都是源自古典文化。因此,对观众来说,要看懂历史画所叙述的故事含义,需要对故事本身有所了解。帕诺夫斯基

① Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge: Harvard University Press, 1953, p.182.

图像学研究的第二步图像志分析,就要求从图像以外的文本或文献中了解有关母题的象征寓意。这表明,当我们直观地欣赏大卫的历史画时,其实隐含在背后的故事传说或神话的知识是必不可少的。这就涉及绘画视觉叙事与文本叙事的参照关系,即是说,作为背景知识的故事文本往往是理解历史画含义的来源,是观者的“期待视野”。这里,图像与文字之间的互文性关系甚为重要。其二,历史画通常采用文字标题的形式来规定对画作内容或主题的理解。即使观者没有历史画故事文本的知识储备,亦可根据标题提示来理解画作的大致主题。这与后来的抽象主义绘画迥然异趣,虽然抽象绘画有时也有一些提示性的标题,但一些典型的抽象主义绘画常常是以“无题”或“作品××号”来命名,旨在阻断了观者对画面内容的经验性想象还原。历史画的标题往往是概括其叙述的历史故事或神话宗教的主题,指引观者想象的具体方向。当然这里还有更为复杂的情况,有时艺术家自己对标题不断变化,以期找到最准确的表述,有时展览方会修改艺术家的原标题而改成另一个标题,还有在艺术史上不同时期、不同语言和不同艺术史家,也会对画作做不同的命名等。其三,较之于文本故事,历史画的故事往往存在着许多接受美学所指出的“空白点”或“不定点”。因为语言既是描述性的,又是解释性的,在文本中给出的具体叙述尽管也会引起歧义,但比起图像来要具体确定得多。反之,图像所展示的背景、场景、动作、人物关系、细节等,往往存在着多重阐释的可能性。叙事学关于绘画视觉叙事的研究就特别指出,视觉叙事的感知和理解带有更多的可能性和不确定性。①更复杂的问题还在于,从大卫的这幅画来看,布鲁图斯儿子的尸体运回家里,历史文献并无记载,这表明历史画往往并不是历史文献的简单的图像翻版,它包含了一些艺术家根据特定时期社会文化现状及其个人理解所作的修改、变动甚至想象性重构。因此,对历史画的叙事性又不能简单回复到历史文献的过去史实,因为这里包含了某种“发明的传统”。

三、开新古典主义风气之先

大卫作为 18 世纪下半叶和 19 世纪初最重要的法国艺术家,当是一个时代审美趣味的奠基者和引领者,他力主的新古典主义不但在法国,而且在欧洲产生了广泛的影响,进而重绘了西方艺术的历史版图。大卫投身于艺术时,正值法国洛可可艺术的鼎盛时期,他的启蒙老师之一布歇就是洛可可风格的代表性艺术家,可以想见大卫初出茅庐时多少受到洛可可艺术的影响。然而,正是大卫以其革命性的新古典主义,在法国大革命前后终结了洛可可,并开启了后来的浪漫主义。

洛可可起源于 18 世纪初的法国,后来在欧洲其他国家迅速传播开来。洛可可(Rococo)这个词来源于法语 rocaille,意思是指用贝壳、石块建造的岩状砌面。在建筑、室内装饰、家具中大量使用 C 形或 S 形线条,以强调装饰性和变化。在绘画中,以华托、布歇和弗拉戈纳尔为代表的洛可可艺术家,创造了一个新的画种——雅集画,表现贵族雅集的风流场面。“华托为新兴的洛可可风格及与之相关的新题材做出了重大贡献。他笔下充满幻想的景象展现的是田园诗般的贵族生活画面:人物举止优雅,衣着奢华,服饰色彩柔和、亮丽,宛若身处梦境一样的天然景色之中。在作品中,他常把戏剧和真实的生活天衣无缝地交织在一起,并加入即兴喜剧中为人熟知的角色,营造舞台般的环境,以作为角色活动的背景。姿势经过精心设计的角色在观众心中唤起凄凉的爱情、悔恨或怀旧等情感,使画面充满伤感的气氛。这类作品日益受到法国收藏者的追捧,这个主题也很快在全欧洲流行开来。”②

洛可可艺术艺术风格建构了一种新的审美趣味,从艺术史来看,普桑古典主义后的法国艺术界一直存有“普桑派”和“鲁本斯派”的争论,前者是趋向于古典主义,突出素描、线条和造型性,后者则属于巴洛克风格,强调画面的动感、色彩和感性特征。如果从这一论争的历史余脉来说,洛可可显然更偏向于

---

① Werner Wolf, “Pictorial Narrativity,” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman et al, London: Routledge, 2005.

② 詹森等:《詹森艺术史》,艺术史联合翻译实验小组译,北京:世界图书公司 2013 年版,第 759 页。

“鲁本斯派”。不过需要强调的是,洛可可并不是巴洛克艺术中的鲁本斯风格的简单照搬,而是反映了随着现代性的进程,市民阶层的兴起对审美趣味的重塑。洛可可艺术兴起的时期正是路易十四后的摄政时期,与此前严酷的路易十四统治不同,此时出现了一些变化和松动,社会风气更加开放,宗教信仰越来越淡漠,生活方式的自由导致了艺术家们日益转向世俗生活。“艺术变得更有人情味,更亲切,更低调;艺术不再为半神和超人而存在,而是面向平凡人,面向软弱的、感性的、喜欢享受的创造物。艺术不再表现权力和气魄,而是展现生活的美和优雅,艺术的目的不再是感染人、征服人,而是让人感受刺激和愉悦。……摄政王现在就反对路易十四所倡导的艺术风格,要求他的艺术家们表现轻松和灵活,要求他们创造出一种比一般宫廷艺术语言更感性、更精美的形式语言。”①轻松愉悦的华托风格应运而生,正契合了这一社会和文化的风向转变。路易十四之后的摄政时期有不少变化促成了洛可可艺术的登场,一是宫廷和政府从凡尔赛迁回巴黎,皇家和贵族纷纷在巴黎营建新公馆,沙龙成为法国文化的一个重要载体,于是室内装饰追求奢华流行风格,不仅是室内陈设、家具等,也包括艺术。于是,作为一种新的洛可可风格应运而生。二是新兴市民阶层的兴起,也即第三等级的逐渐壮大,他们成为除皇家和贵族之外购买艺术品的新生力量。他们并不喜欢那些严肃的古典主题或刻板的皇家趣味,而洛可可艺术以轻快、感性和愉悦的风格出现,正契合了新兴市民阶层的审美需求。三是 18 世纪巴黎逐渐取代罗马成为欧洲艺术乃至文化的中心,对欧洲其他国家的文化和艺术具有辐射作用,法国引领欧洲艺术需要有新的风格形态,洛可可恰好成为一个符合当时需求的最佳选择。最后是学院派艺术风气的潜在转型,布歇曾经担任了法国皇家美术学院的院长,实际上是学院体制和洛可可艺术的代言人。在他之前雅集画已被学院认定为仅次于历史画的第二重要的画种,这就为洛可可艺术的合法化扫清了道路。

虽然关于洛可可艺术的价值和意义存在不同看法,但共识性的看法是这种艺术风格偏向于轻浮、感性(甚至情色)、欲望和娱乐,它是权贵阶级或富裕的第三等级审美趣味的体现。这种趣味尽管在 18 世纪流行了很长时间,却也不停地受到批判和质疑。比如启蒙运动的领袖狄德罗就批评说,[布歇]“多么浪费天才与时间啊! 这个人是导致我们的年轻绘画学生堕落的祸根。他们一旦能够握住画笔与调色板,便开始奋力绘制带着花环的裸体小天使,描绘那红润且泛着涟漪的屁股,并沉溺于各式各样的铺张场面……”②所以,狄德罗认为艺术家应该追求某种“高雅的趣味”,而洛可可的趣味在狄德罗看来就不属于“高雅”之列。他的沙龙批评实际上见证了法国艺术从洛可可轻浮艳俗的趣味,向宏大、严肃和古典趣味的回归。在 1781 年他最后一次观赏沙龙展时,他曾经在大卫的一幅作品前停下来,仔细欣赏了大卫的作品并慨叹道:“这个年轻人展现出促使他创作的某种卓越格调,……他的态度是高贵的和自然的。”③他发誓要找到斯巴达式的艺术家,碰巧这时大卫登场,并由此拉开了法国历史画走向巅峰状态的序幕。狄德罗对布歇的批判和对大卫的褒奖,实际上反映了批评家对那个时代艺术风尚演变的感受和思考,预示了艺术中审美趣味的转变。大卫的新古典主义不但是对普桑以来的古典主义的继承和发展,同时又是敲响了流行的洛可可艺术的丧钟。

大卫引领了新古典主义的审美趣味,这就终结了洛可可风格的主导。趣味(taste)概念是在 18 世纪哲学和美学的核心范畴,最初来自英国美学夏夫兹博里、休谟、哈奇生等哲学家的美学讨论。这个概念原本是指味觉或味道,美学家们用这个概念来描述和解释审美活动,意在强调人们据以判断艺术品或自然景观的某种独特感觉。18 世纪随着启蒙运动和工业化,欧洲进入了现代化的“大转变”进程,教育和文化的普及使得人们开始关注社会生活风尚和习惯,于是审美趣味便进入了哲学家的视野。夏夫兹博

① 豪泽尔:《艺术社会史》,黄燎宇译,北京:商务印书馆 2015 年版,第 283—284 页。

② 昂纳等:《世界艺术史》,吴介祯等译,北京:北京美术摄影出版社 2013 年版,第 612 页。

③ See Denis Diderot, ed., *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, Heidelberg: Springer, 2011, p.7.

里恪守古典价值观,虔信社会应提倡高雅和正当的趣味,以此来涵育人的美德。休谟则讨论了有关审美趣味的标准问题,他认为趣味是人的感知经验,蕴含了审美和道德的复杂关系。趣味与人的性格密切相关,或者说人的审美趣味就是其性格的体现,所以,审美趣味实际上反映了一个人的道德人格。审美趣味所以引起哲学家们的高度关注和热烈讨论,乃是新兴的资产阶级(市民阶层)争取文化领导权的某种体现。恰如社会学家鲍曼所言,文化的发现是 18 世纪的事,而文化的崛起乃是通过确立一系列合法化的区分原则实现的。在这个过程中,知识分子或文化精英扮演了某种“立法者”的角色,“在整个现代时期,美学家们依然牢牢地控制着趣味和艺术判断领域。这里的控制意味着不受任何挑战地操纵各种机制,以使不确定性变为确定性,意味着做出决定,发表权威评论,隔离,分类,对现实施以限制性的规定。换句话说,控制意味着对艺术行使权力。……确实,教养良好、经验丰富、气质高贵、趣味优雅的精英人物,拥有提供有约束力的审美判断,区分价值与非价值或非艺术判断的权利。”①其实狄德罗正是这样的文化“立法者”,他对布歇洛可可风格的批判,对大卫新古典主义风格的赞美,就是在提倡一种他认为更好的或高雅的审美趣味,旨在服务于建设一个更好的善的社会。不过这里需要补充的是,审美趣味从根本上说不只是一个理论批评问题,而是有赖于艺术家创造出具有新的审美趣味的艺术作品,批评家的“立法”工作就是对此新趣味及其风格的发现、肯定和张扬。从这一意义上说,狄德罗与大卫形成了看似巧合的共鸣,但实际上却是时代精神对艺术家和批评家的驱动和召唤。由此来看,审美趣味作为一个重要的美学范畴,不但标识了一个时代或一种艺术风格的走向,而且深蕴了反映时代精神的价值判断。狄德罗的评判正是批评家对艺术风格及其审美趣味“立法权”的使用,他期待的是“斯巴达式”的伟大艺术家的出现,进而终结轻浮感性的洛可可艺术,大卫历史地承担了这个重要的历史使命。艺术史家豪泽尔对此有精辟的论断,他写道:

> 对于古希腊罗马艺术的理论兴趣也并非决定性的因素,趣味的转变才是根本前提。这种趣味转变又使生命价值发生位移。在 18 世纪,古典艺术之所以获得现实意义,是因为人们在经历变得过于娴熟和流畅的绘画技巧和游戏意味太浓的色调之后重新被一种更冷峻、更严肃、更朴素的艺术表现发生所吸引。……再度产生影响的古典主义艺术理想反对感官享受,这种倾向不是或者说首先不是趣味和审美评价问题,而是道德问题,表达了人们对简单和真实的追求。这种趣味转变让人忘记感性—视觉艺术的魅力,忘记了色彩的丰富和细腻,还有纷至沓来、转瞬即逝的印象,这种转变首先对半个世纪以来的每一个艺术行家都视为艺术典范的价值提出质疑。人们以闻所未闻的方式简化并拉平审美价值标准。这意味着新一轮清教徒式的、把矛头直指耽于享乐的时代倾向的生活理想取得胜利。人们渴望纯粹的、清晰的、简单的线条,渴望规则和纪律,渴望温克尔曼所说的“高贵的单纯、静穆的伟大”。这种渴望首先是对洛可可艺术的虚假和精美、对其言之无物的精湛和高超的技艺提出抗议,人们开始把这些洛可可艺术特征视为颓废和堕落的、病态的和反自然的现象。②

说到这里,一个难题会出现在我们面前。大卫的新古典主义与普桑的古典主义是一回事吗?两者之间有没有什么不同?大卫来到这个世界时,普桑已经离世 83 年,他俩显然处于完全不同的现代时期。尽管从表面上看,普桑和大卫有不少共同之处,比如都回到古希腊和古罗马,在神话和历史中寻找具有伦理价值的古代经典主题,艺术表现范式也趋向于古典的理性。但两者所面对的境况有很大的不同。如果说普桑所处的 17 世纪上半叶还带有较多传统社会特征的话,那么,大卫活跃的时代启蒙运动已如火如荼在法国和欧洲展开,法国社会正经历着巨大的变迁,尤其是法国大革命在《荷拉斯兄弟的宣誓》面世 4 年后爆发。从这个角度来看,普桑的古典主义是回归古典传统的一种探索,而大卫的新古典主义则是面对法国大革命变局的一种反应。正如艺术史家哈斯克尔所提出的一种假说,大卫在 1785 以后几

---

① 鲍曼:《立法者与阐释者》,洪涛译,上海:上海人民出版社 2000 年版,第 179 页。

② 豪泽尔:《艺术社会史》,黄燎宇译,北京:商务印书馆 2015 年版,第 355—356 页。

年间的作品,将艺术家乃至社会对大革命的某种回应或观念置入其中。①在这个意义上说,大卫的新古典主义蕴含了更为复杂的现代性意涵。豪泽尔则明确地指出,17 世纪的艺术按照君主专制的封建道德观念来阐释希腊罗马的古典世界,而大革命时期的新古典主义则有赖于进步的市民阶级的共和主义—斯多葛式的生活理想。所以,革命派选择古典主义是因为它“最适合淋漓尽致地表现充满爱国主义和英雄主义理想、充满罗马市民美的和共和国自由思想的革命伦理。……他们只能期望一种充满斗争精神的艺术能够帮助他们实现其目标”②。所以,大卫以罗马人的爱国主义及英雄主义为象征符号,其艺术成为那个期待社会变革的人们很快理解并予以认同的艺术风格,这是普桑的古典主义所没有的新的时代意义。也许我们有理由认为,普桑的古典主义取向某种程度上是向后看,而大卫的新古典主义取向则是在向前看。

正是由于这个差异,比较说来,普桑的古典主义具有某种风格内涵的单一性或整一性,而大卫的新古典主义则充满了张力和矛盾。换言之,普桑的风格是单一的古典主义,而大卫的风格则隐含了明显的混杂性与多元性。艺术史家文图里对此有精准的概括,他写道:“总的来说,大卫对艺术趣味发展的个人贡献是严谨的处理、准确而自信的线描技术、否定艺术的独立性和有意识地把艺术变为一种政治和社会的武器。”③有时我们会很好奇,为何浪漫主义的领军人物德拉克洛瓦会把大卫尊为“现代绘画之父”? 一种解释是大卫除了历史画中的新古典主义之外,他在肖像画中展现了写实主义的另一面。这种解释固然有一定道理,我想说明的是,即使在他历史画的新古典主义中,亦包含了许多复杂的矛盾和张力。即是说,古典的与现代的,传统的与革命的,理性的与感性的,静谧的与动态的,线描的与图绘的等多重因素相互纠缠。因此,他用以终结洛可可的新古典主义,实际上是为后来的浪漫主义、现实主义和现代主义的出现铺平了道路。

“The Invented Tradition” and Neoclassicism
— Taking Jacques-Louis David for Example

Zhou Xian
(*School of Arts*, *Nanjing University*, *Nanjing* 210093, *China*)

Abstract: Jacques-Louis David was the most important artist of French Neoclassicism. As a leader of Neoclassicist art, Jacques-Louis David “reinvented” the “Classicist” tradition in Western art history, and responded in his unique style to the reality around the French Revolution. He was keenly aware of a need for patriotism and heroism in French society on the eve of the Revolution, and appealed to the people in a seemingly classical but modern artistic style, so that he further filled his paintings with powerful ethical force and infectious pictorial narrativeness. David ended Rococo with Neoclassicism and initiated Romanticism, thus being famed as the “Father of Modern Paintings”. The case study of David’s art is helpful to revealing the complex relationship of art with politics, history and aesthetics.

Key words: Jaques-Louis David; Neoclassicism; invented tradition; visual narrative; aesthetic taste

(责任编辑　　杨伊佳)

① Francis Haskell, *History and Its Images*, New Haven: Yale University Press, 1993, p.400.
② 豪泽尔:《艺术社会史》,黄燎宇译,北京:商务印书馆 2015 年版,第 357 页。
③ 文图里:《欧洲近代绘画大师》,钱景长等译,北京:中国友谊出版公司 2001 年版,第 77 页。